

ОЛЬГА ДУДАРЕВА

ФИГУРАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ ДАНТЕ

Данная статья посвящена исследованию реализма «Божественной комедии» Данте. Автор анализирует корпус работ немецкого филолога Эриха Ауэрбаха с целью проследить эволюцию его взглядов на миметичность «Божественной комедии». Демонстрируется, что реализм поэмы основан на особом мимесисе, в котором объектом подражания выступает не окружающая действительность, а человек. Особое внимание уделяется семантическому исследованию понятия *figura*, осуществленному Ауэрбахом и позже примененному к «Божественной комедии». Фигуральный реализм как итог размышлений Ауэрбаха позволил представить новый, антропологический взгляд на его наследие.

Ключевые слова: Ауэрбах, Данте, реализм, *figura*, мимесис.

В послесловии к своему монументальному труду «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе» Эрих Ауэрбах описывает исходный пункт, из которого берут исток его размышления о проблеме отношения между внешним миром и литературой. В самом начале своего академического пути он задался вопросом о том, как можно разрешить несогласованность в утверждениях двух великих мыслителей европейской традиции — Платона и Данте. Первый, как известно, считал, что изображение мира посредством искусства уводит нас от истины и реальности, в то время как второй, наоборот, утверждал, что текст его поэмы есть не что иное, как подлинное отображение мира. Ауэрбах весьма четко указывает на X главу диалога «Государство», где Платон описывает отношение «мимесиса» и «истины»: «Значит, таким будет и творец трагедий: раз он подражатель, он, естественно, стоит на третьем месте от царя и от истины; точно так же и все остальные подражатели» [6, 597 е]. Но не обнаруживаем конкретики по отношению ко второй исходной предпосылке, о которой Ауэрбах кратко упоминает как об «утверждении

Данте, что в “Божественной комедии” он представляет подлинную действительность» [2, с. 463]. Автор не говорит, где именно читателю следует искать это утверждение поэта, а критики довольствуются лишь тем, что ссылаются на текст самого «Мимесиса», но не на его первоисточник.

Подсказкой к верному нахождению исходной цитаты служит более ранняя работа Эриха Ауэрбаха «Данте — поэт земного мира», где автор, сравнивая притчи у Вергилия и Данте, так пишет об их роли у второго поэта: «Они служат не красоте слога, но *подлинной реальности* — той цели, о которой говорит Данте, обращаясь к музам с просьбой помочь ему, «*Si che dal fatto il dir non sia diverso*» [1, с. 163]. Эту строку обнаруживаем в XXXII песни Ада, которая в русском переводе звучит так: «Чтоб в слове сущность выразить сполна» [6, с. 142]. Дословный перевод позволяет углубить содержание этой строки и понять, что именно прочел в ней Ауэрбах: «воплотить в слове без отличия [от реальности]». И действительно, эта строка часто используется в исследованиях, посвященных реализму Данте. Так, например, Теодолина Баролини обращается к этой же цитате как к последнему аргументу в дискуссии с теми, кто оспаривает «реалистичность» поэмы Данте: «Даже самые искаженные заимствования, даже самые банальные упрощения являются свидетельствами непреходящей силы, с которой этот реалист сталкивается с реальностью» («Even the most distorted appropriations of his vision, even the most banal over-simplifications, are testaments to the enduring power with which this realist confronted reality: “*si che dal fatto il dir non sia diverso*” (Inf. 32.12)») [9, с. 208].

Имея в виду эти две противоположные позиции и отдавая предпочтение Дантовскому утверждению, Ауэрбах без сомнений приступает к своему исследованию европейской литературы как к практике репрезентации действительности. Более того, эта строка из Данте станет для великого филолога и литературоведа не только исходным пунктом, но и вообще главным принципом в его исследованиях, о чем он уверенно сообщает в последнем предложении своей диссертации [1, с. 189].

* * *

Ауэрбах начинает свое диссертационное исследование с утверждения о том, что Гомер обладал «способностью подражать реальной жизни» [1, с. 7]. Это утверждение могло бы вызвать множество споров, если бы не одно крайне важное замечание Ауэрбаха касательно того, что именно он понимает под реалистическим изображением. Он пишет: «Мы подразумеваем такой способ представления, при котором

события изображаются как очевидные, независимо от их правдоподобия, так что вопрос об их достоверности возникает лишь задним числом» [1, с. 7]. Иными словами, любое повествование — вне зависимости от предмета изображения и его существования в действительности — может быть реалистичным благодаря способу описания событий. Для Ауэрбаха ядро реалистического письма заключается в создании единых образов. Подлинный мимесис, по его мнению, «рождается вовсе не из зоркости наблюдения над будничным ходом дел, но из априорного представления о сущности обоих персонажей и о подобающей им судьбе» [1, с. 151]. Наибольшего результата в овладении данным методом достиг Данте в его «Божественной комедии». Тут поэт смог в невероятно коротких и концентрированных фразах реалистично передать образы сотен персонажей, которые встречались ему на пути во время его путешествия по потустороннему миру. Ауэрбах подчеркивает, что Данте в своей поэме стремился представить «предельную реальность» [1, с. 151] во всей ее целостности и всеобъятности.

В отличие от античных поэтов, которые в своем желании предать большую реальность изображаемым событиям пускались в описания череды событий, пронизывающих всю жизнь героя, чтобы их сумма дала возможность читателю представить целостный образ персонажа, Данте совершает однозначный и бесповоротный разрыв с этой традицией, предлагая нечто, более сложное в исполнении, а именно: представление единой сущности персонажа, подведение итога всей его жизни, которое совершается в пределах нескольких терцин. Это совершенно новый способ подражания, в котором акцент делается не на событийности, в которую вовлечен герой, но на его индивидуальности. Душам умерших в Дантовском потустороннем мире уже известен Божественный приговор — и именно благодаря этому они совершенно четко знают, какова была их земная сущность. Они помнят все, что происходило с ними до смерти, и это позволяет им достичь предела самопознания. Более того, именно работа памяти становится лучшим инструментом для передачи реальности: «Никакое подражание настоящим событиям не может быть реальнее и существеннее, чем воспоминание в дантовском потустороннем мире» [1, с. 155]. Ауэрбах это объясняет тем, что в момент свершения события люди могли быть лишь «созерцаемыми, но не созерцать самих себя» [1, с. 154]. В противоположность этому, воспоминание уже включает в себя всю последующую жизнь индивида (а в случае с персонажами Данте — и посмертный приговор), благодаря чему персонаж может самостоятельно проговорить сущность своего естества в едином высказывании.

Ауэрбах уделяет особое внимание языку «Божественной комедии». Провозглашая поэму видением, в котором представлена «истина как духовная форма», Ауэрбах полагает, что для репрезентации такого предмета нужен совершенно особый язык. С одной стороны, это должен быть язык повествовательный, который сможет максимально точно передать то, что хочет продемонстрировать автор. Но, с другой стороны, это должен быть одновременно и язык трактата, в котором говорящий занимает позицию ученого-свидетеля, который с научным интересом подходит к увиденному и в рациональных формулировках хочет представить это читателю. Таким образом, «Божественная комедия» соединяет в себе два способа письма — «подлинной, точной до сухости хроники действительно происходящего и догматического учения, рационального вплоть до педантизма» [1, с. 169]. Эти два модуса постоянно сосуществуют и дополняют друг друга, что в итоге также служит цели реалистического изображения.

«Божественная комедия» побуждает читателя к переосмыслению феномена реалистичного изображения в литературе. Так, персонажи Данте находятся в потустороннем мире, и иногда кажется, что это место не имеет ничего общего с действительностью. Но для Ауэрбаха это значит лишь необходимость приложить дополнительные усилия для того, чтобы в этой призрачной реальности увидеть истину. Единственный способ достичь поставленной цели — это смена оптики, в которой читатель обретет новый взгляд на поэму, «напряженную остроту зора, которая не позволяет глядеть на что бы то ни было как на обыденное, повседневное, разрозненное, но являет все представшее ему в окончательной и не подлежащей изменению форме, требующей самого пристального внимания и самой точной направленности» [1, с. 181].

В чем же особенность мимесиса в «Божественной комедии»? Ответ Ауэрбаха на этот вопрос простой и прямой — в объекте подражания. По его утверждению, «Данте впервые явил то, что европейская античность изображала совсем иначе, а Средневековье не изображало вовсе: явил образ человека» [1, с. 185]. Переоткрытие индивидуальности и историчности человека у Данте стало основой, на которой строится вся последующая традиция мимесиса. Обнаружение истинного места человека, представление его конечного целостного образа в потустороннем мире стало фундаментом для его возвращения в реальное историческое пространство. И теперь образ человека всегда включает в себя понимание того, как каждое событие формирует его целостную личность — и вся человеческая жизнь приобретает новую ценность.

* * *

В 1938 году Эрих Ауэрбах публикует свою работу «Фигура», в которой излагает детальное исследование семантической эволюции термина *figura* от Античности до Средних веков. Наш интерес к данной работе вызван тем, что в ней особое внимание уделяется «Божественной комедии» как тексту, в котором раскрывается вся многозначительность данного понятия и, что более существенно, *figura* провозглашается основой Дантовского миметизма.

Большая часть исследования посвящена хронологическому перечислению употребления *figura* в текстах различных авторов. В основе этих употреблений лежат лингвистические особенности перехода слова из греческого в латинский язык. Так, в греческом языке существовало множество слов для передачи значения «формы». Со временем проступило очевидное противопоставление: для простого описания сущности предмета использовались εἶδος и μορφή, а для передачи физической формы предмета использовалось σχῆμα [8, с. 14]. В латинском языке эта оппозиция выстраивалась следующим образом: там, где греки использовали εἶδος и μορφή, латинские мыслители прибегали к слову forma; там же — где надо было передать значение σχῆμα — чаще всего использовалась *figura* [8, с. 15].

Для понимания того, как слово *figura* начало распространяться, важны три автора: Варро, Лукреций и Цицерон. Варро чаще всего использовал данное слово с очевидными коннотациями пластичности, хотя иногда в его рассуждениях о грамматике обнаруживаются примеры употребления слова *figura* для непосредственного указания на форму слова. В текстах Лукреция *figura* возникает во всевозможных смыслах: от простого описания формы предмета до чистой геометрии. Но интерес вызывает то, что данный корень используется и в тех ситуациях, когда речь идет о подобии между детьми и их родителями. Так *figura* становится тем словом, которое заключает в себе значение «модели» и «копии» [8, с. 16].

Ауэрбах особо отмечает один аспект применения данного слова. В своих описаниях космогонии, позаимствованных у Демокрита и Эпикура, Лукреций прибегает к *figura* для обозначения атома. Это использование слова (по мнению Ауэрбаха) — гениальное, поскольку передает значение множества частиц, которые находятся в постоянном движении. К сожалению, это употребление осталось незамеченным и более не возникало в текстах, но, тем не менее, Ауэрбах так отзывается о нем: «... несомненно, среди всех авторов, которых я изучал в связи с фигурой, именно Лукреций сделал самый гениальный, хотя и не самый исторически важный вклад» [8, с. 18].

Второй этап, который ознаменовал переход к новому использованию слова, связан с периодом становления христианства и трактатами Отцов Церкви. Разбирая один из текстов Тертуллиана, Ауэрбах замечает, что в нем «фигура — нечто реальное и историческое, что провозглашает нечто иное, так же являющееся реальным и историческим» [8, с. 29]. Иными словами, *figura* используется для определения события или человека, которые знаменуют собой свершение чего-то схожего в будущем. Эта идея стала столь популярной, что философы и поэты стали использовать слово «фигура» вместо «аллегории». Так *figura* становится синонимом исторического прообраза.

Важно понимать, что *figura* с момента своего появления не находилась в изолированном пространстве, но, наоборот, одновременно с ней использовались и другие тропы, выполняющие схожие функции — аллегория и символ. Для осмысления концепта *figura* крайне важно понять, чем он отличается от других средств и в чем заключается его особенность. Ауэрбах отмечает, что граница их различия пролегает в их использовании. Так, в литературных произведениях легко обнаружить примеры того, как аллегория применяется для репрезентации добродетелей и страстей, или же таких абстрактных понятий, как долг, мир, страх, смерть, родина. Все эти ситуации не имеют никакого отношения к ходу истории. Даже если аллегория и обращается к историческому событию, то оно теряет свою ценность и трансформируется в абстрактную иллюстрацию одного из понятий.

Другой способ представить одну вещь посредством другой — обращение к символу. Ауэрбах отталкивается от символической теории Вико и, вслед за итальянским философом, утверждает, что такой метод работы с передачей смысла связан с мифологическим сознанием. Символ не просто репрезентирует что-то важное и определяющее всю жизнь, но и содержит это в себе. Главное различие между *figura* и символом заключается в том предмете, который они хотят иносказательно показать: в то время как фигуральное изображение работает с историей, символическое направлено исключительно на саму жизнь и природу.

Таким образом, главное отличие и причина, по которой *figura* занимает столь обособленное положение среди других схожих тропов, заключаются в ее абсолютной историчности. И то, что представляет, и то, что представляется, — события истории, имеющие между собой фигуральную связь. Но позже Ауэрбах усилит свое понимание историчности фигуры и напишет: «Связь между событиями усматривается, в первую очередь, не во временных или причинных отношениях между ними, но в единстве всего в пределах божественного замысла,

составной частью, членами, отражениями которого являются все события» [2, с. 464]. Вслед за Карлом Ландауэром, мы можем говорить о *вертикальной* ориентации фигуры, в которой каждое событие выходит за рамки земного мира и обретает связь с Провидением.

Применение слова в таком значении получает быстрое распространение и становится методом чтения Святого Писания. Фигуральная интерпретация, для которой характерно вычитывание в Ветхом Завете прообразов и пророчеств о событиях, которые свершатся в Новом Завете, становится доминирующей. Ауэрбах так описывает этот метод: «Фигуральная интерпретация устанавливает связь между двумя событиями или персонами, первое из которых означает не только самое себя, но и второе, в то время как второе содержит в себе или исполняет первое. Два поля *figura* разделены во времени, но оба, будучи реальными событиями или персонами, находятся вне времени, вне течения исторической жизни» [8, с. 53].

Данная тенденция была распространена вплоть до Средних веков и дальше — и в наибольшей полноте проявила себя в тексте «Божественной комедии». Для того, чтобы это продемонстрировать, Ауэрбах разбирает одну из песен Чистилища, где Данте и Вергилий встречают Катона, нахождение которого во второй кантике часто вызывает сомнения и вопросы: как в Чистилище мог оказаться язычник, враг Цезаря и человек, покончивший жизнь самоубийством? Ауэрбах находит ответ на этот вопрос в стремлении Катона к освобождению. «Добровольный выбор Катонем смерти вместо политического рабства тут представлен как *figura* бесконечной свободы детей Божьих, презирающих все земное во имя освобождения души от порабощения грехом» («Cato's voluntary choice of death rather than political servitude is here introduced as a *figura* for the eternal freedom of the children of God, in behalf of which all earthly things are to be despised, for the liberation of the soul from the servitude of sin») [8, с. 66]. Таким образом, живой Катон был фигурой, прообразом вечного Катона в Чистилище, и каждое событие в его жизни уже знаменовало приближение его истинного будущего.

То же справедливо и по отношению к Вергилию. Среди критиков и комментаторов принято аллегорически интерпретировать этого персонажа и представлять его в качестве образа Разума или Поэзии, против чего категорически выступает Ауэрбах. Вместо этого он настаивает на фигуральной интерпретации, согласно которой Вергилий в «Божественной комедии» — это сам исторический Вергилий, события жизни которого сделали его в глазах Данте идеальным проводником: «Так Вергилий в “Божественной комедии” является самым историче-

ским Вергилием, но не совсем; исторический Вергилий — всего лишь *figura* исполненной истины, которую открывает поэма, и эта исполненность более реальна, более значима, нежели *figura*» [8, с. 71].

Ауэрбах называет *figura* тем понятием, которого ему не хватало в его диссертационной работе о Данте. Именно фигуральная интерпретация становится ключом, позволяющим понять способ передачи сущности каждого персонажа «Божественной комедии», и тем самым становится недостающим элементом, без которого невозможно понять миметизм Данте.

* * *

В фундаментальном труде «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе» Эрих Ауэрбах подводит итог своим размышлениям об особенностях «Божественной комедии» Данте. Восьмая глава книги посвящена тщательному разбору X песни первой кантики поэмы, а именно тому эпизоду, когда Данте разговаривает с Фаринатой и Кавальканте. Этот фрагмент привлекает внимание Ауэрбаха по двум причинам. Во-первых, здесь весьма показательно проявляются лингвистические и риторические особенности поэмы, что является важным материалом для одной из сфер интересов Ауэрбаха — исследования изменений стилей в литературе. Во-вторых, и этот аспект уже непосредственно касается темы нашей статьи, именно на примере этой песни Ауэрбах демонстрирует особенности изображения действительности в «Божественной комедии».

В этом итоговом размышлении можно очевидно проследить объединение двух идей, представленных в ранних работах и рассмотренных нами выше: (1) идеи о том, что реализм Данте произрастает из стремления к изображению предельной сущности каждого персонажа, и (2) идеи о том, что мировоззрение Данте строится на понятии *figura*, которое пришло в эпоху Средних веков вместе с текстами Отцов Церкви. В последней работе Ауэрбах уже прямо указывает на фигуральный реализм как отличительную черту гения Данте: «Но то, что решительно преобладает в христианской жизни высокого средневековья, — это фигуральный реализм [...] — таким реализмом пронизаны все воззрения Данте» [2, с. 167]. Само добавление прилагательного «фигуральный» для привнесения надбавочного смысла сообщает читателю об особенности предмета исследования. Так, по отношению к Данте Ауэрбах не говорит о реализме в привычном понимании, но изобретает совершенно новаторскую конструкцию, которая заставляет иначе взглянуть на миметические средства литературы. Мы не имеем дело с прямым подражанием, при помощи которого литература подробно наследует реальному миру, но с ис-

полнением фигуры, за которым во всей полноте скрывается конкретный персонаж или же событие. По сути, здесь речь идет об особой форме обратного развертывания действительности: в поэме читатель обнаруживает короткие и всеобъемлющие характеристики всех персонажей, которые влекут за собой раскрытие подробностей их всей земной жизни. Ауэрбах называет эти характеристики «исполнениями», но исполнениями чего они являются? Разумеется, фигур, тех прообразов, с которых списаны действующие лица поэмы. Данте нет надобности изображать все жизненные события, которые привели персонажа к его конечной участи, достаточно представить его в свете божественного приговора — и он во всей подлинности представит земную сущность человека.

Такой подход идеален для анализа поэмы, так как, по замечанию самого Ауэрбаха, иногда может казаться, что у нее отняты самые главные атрибуты действительности: «Подражание действительности — это подражание чувственному опыту земной жизни, но ведь к наиболее существенным чертам земной жизни относятся ее историчность, событийность, изменчивость, развитие; какую бы свободу в передаче материала ни признать за воспроизводящим действительность поэтом, одного он не может делать — отнимать у действительности этого ее свойства изменяться, свойства, в котором заключено само ее существо» [2, с. 163]. Для того, чтобы решить эту проблему, Ауэрбах обращается, как ни странно, к Гегелю. Одним коротким терминологическим замечанием, заключенным в скобки, Эрих Ауэрбах объявляет Гегеля автором «лучших страниц когда-либо написанных о Данте» [2, с. 163]. Словосочетание, вызвавшее восхищение Ауэрбаха и послужившее основой всех его рассуждений о «Божественной комедии» — *dies wechsellöse Dasein*, переводимо на русский язык как «не ведающее перемен бытие».

На протяжении всех четырех томов «Лекций по эстетике» Гегель неоднократно обращается к Данте и его творчеству, чтобы проиллюстрировать свои различные идеи. Так, одна из песен «Божественной комедии» упоминается как удачный способ умеренно детализированного изображения ужаса и бедствий, выпадающих на жизнь человека [3, с. 269]. Далее, анализируя функцию аллегии в различных искусствах, Гегель ссылается на «Божественную комедию» как на пример удачного использования тропа, который позволяет представить религиозные догматы как нечто всеобщее и истинное [4, с. 111]. Рассуждая же о чувствах, изображаемых романтическими искусствами, Гегель обращается к понятию любви и к Беатриче, фигура которой не только обессмертила поэта, но и поспособствовала преобразованию его личностной смелости в религиозное воззрение на искусство

[4, с. 277]. Сравнивая итальянскую живопись с литературой, Гегель упоминает храбрость и мужественность Данте, который стойко переносит ужасающие зрелища в Аду и, тем не менее, продолжает свой путь вперед [5, с. 263]. И, наконец, Данте упоминается Гегелем в качестве создателя универсального языка для своего народа [5, с. 391].

Но наиболее важный тезис, который интересует нас и который был замечен Ауэрбахом, обнаруживаем в размышлениях об эпической поэзии христианского средневековья. Гегель дает такое определение «Божественной комедии»: «Произведение наиболее зрелое и содержательное внутри себя, подлинный художественный эпос христианского католического средневековья, величайший сюжет и величайшая поэма» [5, с. 485]. В пространстве поэмы находится в постоянном движении множество персонажей, но, несмотря на это, Гегель пишет следующее: «Живой мир человеческих действий и страданий, конкретнее — индивидуальных деяний и судеб, погружается в это не ведающее перемен бытие (*dies wechsellöse Dasein*). Здесь перед абсолютным величием конечной цели, цели всех вещей, исчезает все отдельное и особенное, что присуще человеческим интересам и целям. Но в эпической полноте предстает здесь и все самое преходящее и мимолетное в живом мире, имеющее свое объективное основание в своих сокровенных глубинах, судимое в своей ценности величайшим понятием, богом. Ибо какими были индивиды в своих делах и страданиях, намерениях и свершениях, такими остаются они здесь навеки, застывшими, подобно бронзовым изваяниям» [5, с. 485].

Для Ауэрбаха эта проблема оказывается центральной в его анализе «Божественной комедии», так как в самом ее основании лежит некая несогласованность. С одной стороны, литературное произведение подражает действительности, а значит и в полноте передает ее главные атрибуты — «историчность, событийность, изменчивость, развитие» [2, с. 163]. С другой стороны, Гегель прочитывает в поэме лишь «не ведающее перемен бытие». Задачей Ауэрбаха становится примирение двух очевидных и закономерных рецепций.

Ауэрбах последовательно доказывает наличие в поэме всех четырех вышеперечисленных параметров, характерных для земной жизни. Загробная жизнь душ, томящихся в Аду, «не лишена истории» [2, с. 163]. Перед их глазами разворачиваются масштабные события: они видели, как в Ад спустился Эней, Павел, Христос, а вслед за ними и главные персонажи поэмы — Данте и Вергилий. Хоть души и привязаны к конкретному месту, но они обладают полной свободой выражения и могут вступать в коммуникацию друг с другом и со путниками, а их интерес в этих беседах всегда связан с земной историей.

В своей более ранней работе «Данте — поэт земного мира» Ауэрбах так определяет главную писательскую цель Данте: «Изобразить не эпическую широту жизни, но единственный миг подлинной реальности» [1, с. 152]. В этих словах прочитывается противопоставление поэмы античному эпосу, где авторы в своем стремлении изобразить целостный образ персонажа пускались в длительное эпическое повествование, переполненное событиями, каждое из которых в той или иной степени выставляло на передний план конкретную характеристику персонажа. Данте избирает иной путь. В его поэме отсутствуют события (такие, как в эпических произведениях), но, тем не менее, целостный образ некоторых персонажей передается Данте в пределах всего одной терцины.

Однако есть один элемент, который остается неизменным — это сущность душ. Им уже не свойственны личностное развитие или изменения, которые доступны живому человеку. Да, они обладают некой свободой, но она характерна лишь для «известных изменений в границах неизменчивости» [2, с. 163]. И именно об этом говорит Гегель, обращая внимание на скульптурную статичность душ в «Божественной комедии».

Фарината и Кавальканте претерпевают одни и те же муки, так как после смерти попали в круг еретиков и безбожников. Читатель застает их в идентичном положении: оба грешника лежат в горящих гробах. Но, несмотря на топографическую и позиционную схожесть, Данте изображает двух совершенно разных людей. Каждое слово, жест и положение тела свидетельствует о различии их земных судеб и личных качеств. Неизменчивость душ столь ярко выражена по той причине, что их состояние является конечной точкой, в которой все то, что развивалось и изменялось в течение земной жизни, теперь достигло своего предела — и в максимальной концентрации и целостности представлено внешнему наблюдателю. Данте встречает в Аду не «земных» Фаринату и Кавальканте, но их завершенные и доведенные до логического конца сущности. Более того, Ауэрбах подчеркивает, что таковой и является цель божественного приговора: «Бог не только распределил души по категориям, не только разделил их между областями трех царств, но он всякому приуготовил особенное вечное положение, не разрушив индивидуальную форму всякого, но, напротив, утвердив ее своим вечным приговором, — приговор как раз и состоит в завершении внутренней сущности всякого, лишь теперь эта внутренняя сущность открыта, лишь теперь она стала зримой» [2, с. 163].

Не претендуя на окончательность и всеохватность, мы предприняли попытку рассмотрения литературоведческого наследия Эриха Ауэрбаха сквозь призму одного частного примера его исследовательского интереса — «Божественной комедии» Данте. Такая оптика позволила нам проследить, как в каждой последующей работе великий немецкий филолог углублял свою интерпретацию для того, чтобы, в конце концов, прийти к пониманию специфичности дантовского изображения действительности. Для нас особым открытием стала возможность нового понимания научного метода самого Ауэрбаха. Вместо привычной историцистской интерпретации, нам удалось заметить всепронизывающую антропологичность исследований автора, для которого главным вопросом остается то, как человек вписан в эту череду событий и как именно человек становится той точкой, в которую сходятся линии всех событий. Такой взгляд на наследие Ауэрбаха открывает возможности к пересмотру его позиций и влияний на литературоведение XX и XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэрбах Э. Данте — поэт земного мира / Пер. с нем. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 208 с.
2. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. — М.: ПЕР СЭ; СПб: Университетская книга: 2000. — 511 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4 т. Т. 1 / Пер. с нем. — М.: Издательство «Искусство», 1968. — 312 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4 т. Т. 2 / Пер. с нем. — М.: Издательство «Искусство», 1969. — 326 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4 т. Т. 3 / Пер. с нем. — М.: Издательство «Искусство», 1971. — 621 с.
6. Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. — М.: Издательство «Наука», 1967. — 627 с.
7. Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3 / Пер. с древнегреч. — М.: Мысль, 1994. — 654 с. — (Философское наследие).
8. Auerbach E. *Figura* // Auerbach E. *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. — P. 11–79.
9. Baroloni T. *Dante and Reality / Dante and Realism (Paradiso) // Spazio Filosofico*. — Vol. 2. — 2013. — P. 199–208.